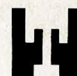
Escultura Colombiana

MUSEO DE
ARTE MODERNO
LA TERTULIA



Contenido

Introducción

Maritza Uribe de Urdinola

El presente catálogo sobre la escultura colombiana contemporánea, viene, conjuntamente con la exposición que presenta el Museo de Arte Moderno La Tertulia a entregar una información que no existía, o a reparar un descuido, o una injusticia con una de las más interesantes expresiones de nuestras plásticas, sobre las cuales no hay un solo libro que las compendie.

Ciertamente son muchas las exposiciones individuales, también retrospectivas, que se han hecho sobre artistas tan importantes como son nuestros escultores. Algunos de los ya consagrados maestros tienen un prestigio internacional tan extenso que no se compara con el alcanzado dentro de nuestras fronteras, donde nos hemos acostumbrado a respetarlos —porque así lo sentimos o presentimos— pero sin ahondar demasiado en el contenido de su trabajo. Por lo tanto ellos han librado una verdadera y solitaria campaña por llegar a lograr el mayor entendimiento de su forma de expresión, bastante menos popular en nuestros medios, comparativamente con la pintura, el dibujo y el grabado.

Esperamos que el siguiente catálogo sirva de ilustración, al tiempo que para rendir un tardío homenaje a los escultores, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Feliza Bursztyn, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, Hernando Tejada, ya consagrados por la crítica y además presentar a la consideración del público dos nombres jóvenes pero cuya trayectoria ya los coloca en una importante posición: Héctor Fabio Oviedo y John Castles □

Feliza Bursztyn

LA ABYECCION DEL OBJETO
(Fragmentos) por Amílcar Osorio

La CHATARRA, hoy, es virtualmente un elemento natural. Tan natural (integrado) como un rastrojo, un botadero de basura, un alcohólico muerto en la vía pública, un andén, un deterioro. En distintas partes de la ciudad y su cercano campo florecen los focos de CHATARRA, elementos integrantes del mundo que nos abraza. Como en la antiguedad un excedente (Sobrante, descarte, restos) de alabastro servía para tallar un vaso, así hoy, un excedente de metal sirve para *informar* una escultura. Las piezas de Bursztyn deben llamarse *informaciones* y no *esculturas.*

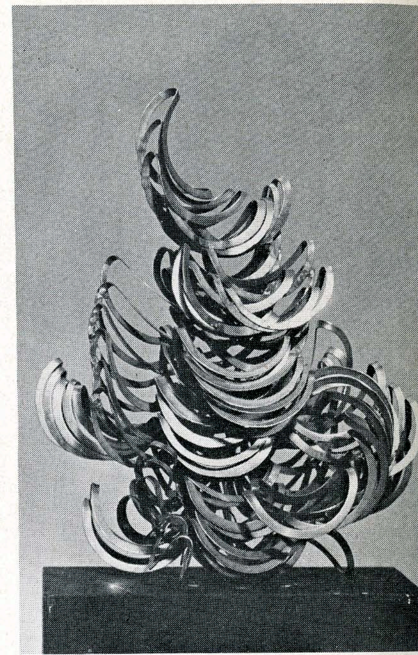
La CHATARRA de Bursztyn no representa nada. Significa solamente lo que "somos en derredor a ella". Podemos verla pero no nos ofrece una composición de acuerdo a los códigos estéticos en los que nos hemos educado; podemos, después de verla, relacionarla con algo parecido, en nuestra memoria; podemos tocarla pero nos repele, es hierro podrido poco agradable a la yema de nuestros dedos. En suma, es una agresión contra nuestra identidad.

El factor de agresión en la CHATARRA de Bursztyn es indudablemente el motivo que inicialmente ha causado a un posible público la actitud de rechazo. La espera del arte es que a medida que se comprendan estas situaciones, a medida que vayamos comprendiendo el mundo físico y olvidando el mundo ultraterreno, podamos ir familiarizándonos con estas expresiones que aunque modernas son las condiciones primarias de nuestro existir.

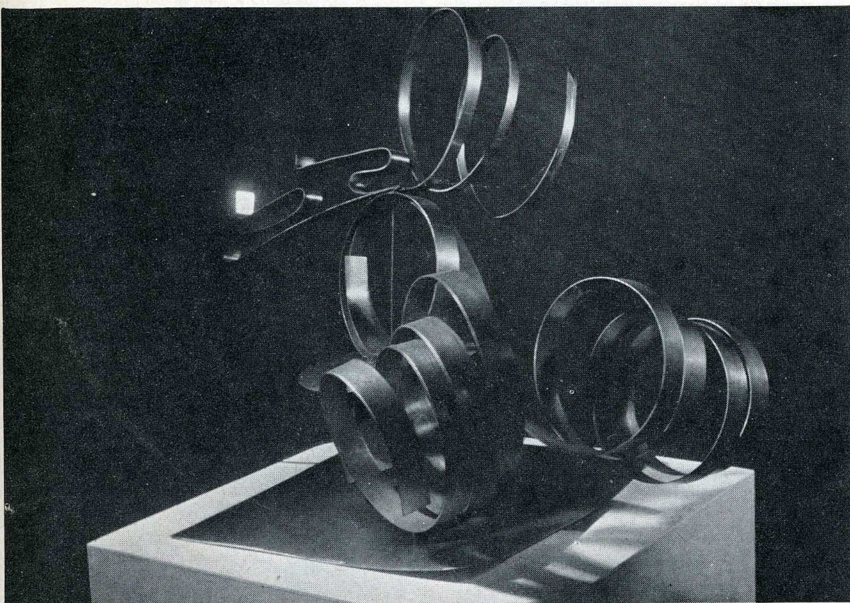


Por el factor Agresión es por lo que se hace más arduo tratar de poner en lengua vulgar la imagen de lo que la CHATARRA de Bursztyn es.

Mientras no se medite en ella fría o estáticamente, mientras no se sienta-piense seguirá abrazando el enigma de unas obras implosivas, solitarias, sin relación con los otros seres del mundo.



A la CHATARRA de Bursztyn es necesario, para "aproximarse a ella", enfrentarse con un espíritu totalmente abierto, por lo tanto deshinibido para poder entrar en ese mundo de eseidad que es el de los objetos abyectos, y en el más hondo sentido, el de las cosas.



Se llena el público de afán (nosotros, "uno") buscando en esos huecos la respuesta del enigma cuando no hay enigma. Es eso, hueco negro en el universo del humanismo. Hueco de hierro oxidado meramente. Estante ponderoso asentado en el mundo que es su origen y su término. Nudo de tiempo y espacio. Enser □

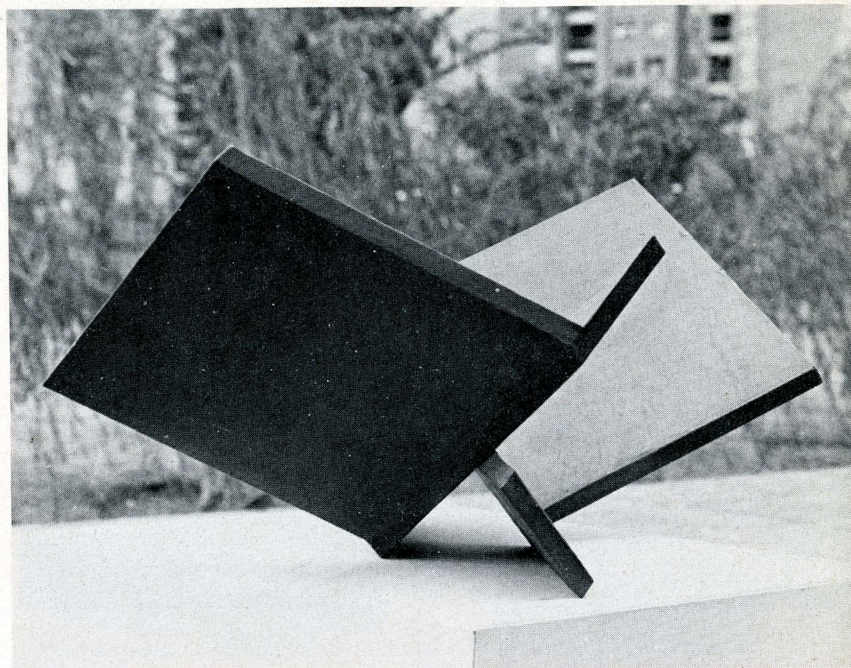
John Castles

En comparación con otros medios tradicionales la escultura ha sido un arte de grandes si bien escasos aciertos en Colombia. Pocos son los escultores si se confronta su número con el de nuestros grabadores dibujantes y pintores. Pero la escultura ha jugado un papel de vital importancia en nuestra actividad artística. Y justo es reconocer que esa importancia se deriva exclusivamente de la calidad, del refinamiento y la profundidad del trabajo tridimensional de los artistas del país.

Entre las esculturas de más reciente aparición en nuestro medio se destacan por la fuerza y lucidez de sus propuestas y objetivos las obras de John Castles, joven artista radicado en Medellín cuyas realizaciones han ido purificándose, clarificándose, atreviéndose, hasta convertirse no sólo en lenguaje rico propio, sino también en contribución y en apertura dentro del panorama de la escultura nacional. Sus obras, además de proyectar un indudable valor plástico, ilustran sobre la conciencia de que son producto, y pueden tomarse, por lo tanto, como ejemplo de la actitud alerta y del espíritu innovador que alientan la labor de numerosos artistas emergentes del país.

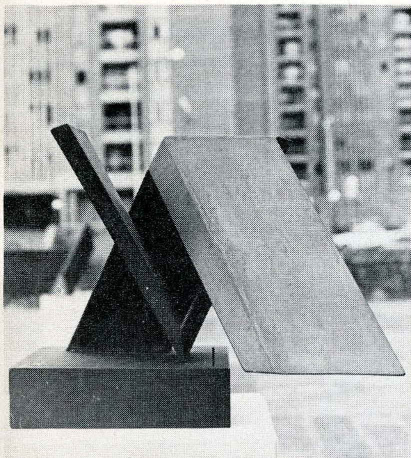
Después de algunos experimentos con tubos prefabricados, Castles se acogió primero al aluminio como material adecuado para construcciones de ritmo modular, a través de las cuales transmitía consideraciones primordialmente estructurales mediante una subdivisión precisa y lógica de los espacios. El metal, pintado de amarillo blanco azul o negro, se ajustaba con tornillos conformando protuberancias y vacíos de organización geométrica, y haciendo manifiesto un balance razonado de partes mayores y menores. Aunque varias influencias son reconocibles en este primer período de su producción, estos trabajos implican decisiones cada vez más agresivas, soluciones cada vez más penetrantes, no sólo al respecto de la elegancia y contenido de cada una de las piezas, sino también referencia a la definición del arte.

A medida, por ejemplo, que el artista eliminaba todo tipo de alusión formal al mundo natural, acentuaba el carácter, la existencia como entidad independiente de cada una de sus obras. Al tiempo que el artista descubría planteamientos relativos al espacio y a la forma, dominaba el material, pulía la construcción y re-examinaba los conceptos, dejando, como consecuencia, al descubierto indicaciones pertinentes a su sensibilidad y percepción. Y al cambiar finalmente el aluminio por el hierro y los tornillos por la



soldadura, Castles no solo supera su noción anterior de una escultura con posibilidades interiores (expuestas o escondidas), sino que logra también una manera de expresión perfectamente coherente y estrechamente vinculada con la reducción consciente de sus elementos.

Las últimas obras de John Castles se relevan sin que el observador sienta la necesidad de penetrarlas visualmente. Son trabajos compuestos por planchas y varillas de tamaños diferentes, distribuidos a partir de cubos ilusorios que permiten controlar su posición y sus medidas. Las pesadas planchas, cuidadosamente colocadas, establecen un dinámico equilibrio mediante leves apoyos y contactos que enfatizan la realidad del material; pero una realidad armonizada por la forma en sí de la escultura y por la manera en la cual se conducen sus esfuerzos hasta el suelo. A la poderosa presencia que impone su trabajo en el espacio constituye en gran parte el carácter de movimiento detenido, de suspenso, de fuerza sometida, de sus obras, así como sus implicaciones con relación a leyes físicas como inercia y gravedad.



Las varillas repiten en el aire planteamientos similares a los de las planchas pero en distintas posiciones. El vacío, por consiguiente, adquiere un significado especial en su trabajo, equiparable, tal vez, al del silencio en el campo de la música (a pesar del permanente abuso crítico de las muy discutibles relaciones entre la música y la plástica). El uso de perfiles de la misma dimensión de las varillas en los bordes de las planchas, subraya, por otra parte, la intención del artista de sacar a la luz las armaduras, de enseñar los refuerzos, de mostrar los sistemas, de no dejar nada oculto, y mucho menos la doble función que se le asigna a la estructura con respecto a planos sólidos y a planos insinuados o apenas definidos.

La pintura ha sido reemplazada por un óxido parejo y meticulosamente conseguido que corresponde conceptualmente con las demás afirmaciones de su obra. El óxido, o sea, el hierro en su estado ''natural'', aporta la atracción del color y la textura y complementa visualmente los argumentos que inicia el material, llegando inclusive a señalar su impotencia y deterioro ante los fenómenos del mundo y de la vida. Y aunque el impulso exterior también es deducible por las formas que se perciben activando los espacios, en su obra no se descuidan nunca las relaciones internas, manteniendo por regla general una constante en las proporciones, cierta concatenación en sus direcciones, y una lógica comprobable en las distintas.

El desarrollo del trabajo de John Castles representa un avance hacia la claridad en sus metas conceptuales, espaciales, estructurales y constructivas. Con su obra se enriquece indiscutiblemente el panorama, de por si excelente, de la escultura contemporánea colombiana ☐

EDUARDO SERRANO
Curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Edgar Negret

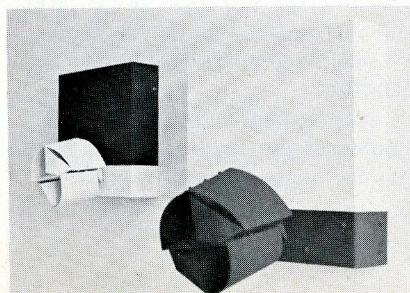
Se trata de construcciones metálicas que nuestra retina sitúa cerca del limbo de la imaginación, porque viven aferradas a una transitoriedad óntica: no quieren terminar su metamorfosis y constituyen realidades que es menester aprehender parte por parte.

Propiamente, Negret se coloca a mitad de camino entre lo externo y lo interno del volumen; entre el aligeramiento por medios ópticos, como el que logra Brancusi con el brillo metálico , y la desocupación total del volumen que en nuestros días encontramos en los cubos transparentes y de tenues coloraciones de Larry Bell.

Pero Negret tampoco se detiene en los ahuecamientos a lo Henry Moore: él alterna la ocupación con la desocupación de espacios. Sus envolturas no son ni aerodinámicas de que tanto abusa la tecnología en sus máquinas, vía diseño industrial, ni geométricas, como las que cubren los vacíos de muchas esculturas modernas. Negret las abre para dejar ver sus procedimientos y sus componentes que se suceden como vértebras. Sin lugar a dudas bulle aquí una voluntad de aligerar los volúmenes, de pictorizarlos.

Lo característico de Negret, reside pues en la sucesión contrapuntística de envolturas obstinadas en permanecer en la transitoriedad, como si fueran crisálidas mecánicas que se detienen fugazmente y cuyas ambiguedades las tornan en máquinas de generar significaciones. Las generan porque son y no son máquinas reales; son y no son geométricas; tampoco biomórficas. Abundan las dualidades: lo curvo y lo rectangular; el constructivismo y la sensualidad del ***art noveau***; lo clásico y lo barroco; el plano y el intersticio; el anverso y el reverso; el interior y el exterior; el color y las tuercas.

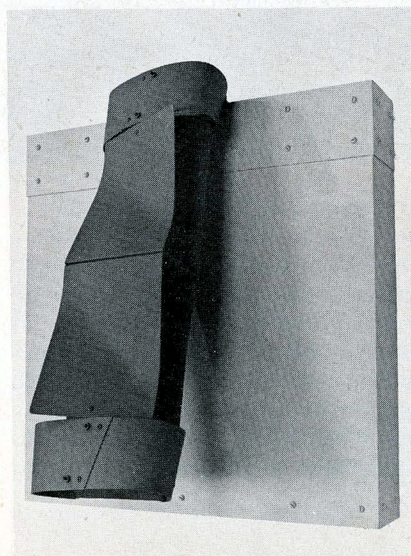
Por último, las obras de Negret, en su gran mayoría, están inclinadas y la oblicuidad contribuye poderosamente al aligeramiento y a la transitoriedad. No se erigen perpendicularmente ni yacen; se disparan. No necesitamos recurrir a la psicología de las formas, para insistir en la importancia que tiene la orientación espacial de una escultura en nuestra percepción, al despertarnos determinadas reacciones psicológicas. La diagonal, en sí lábil, está estratégicamente calculada para denotar movilidad, dar vida a la obra, unificar sus formas, impregnarla de expresividad, de subjetividad.



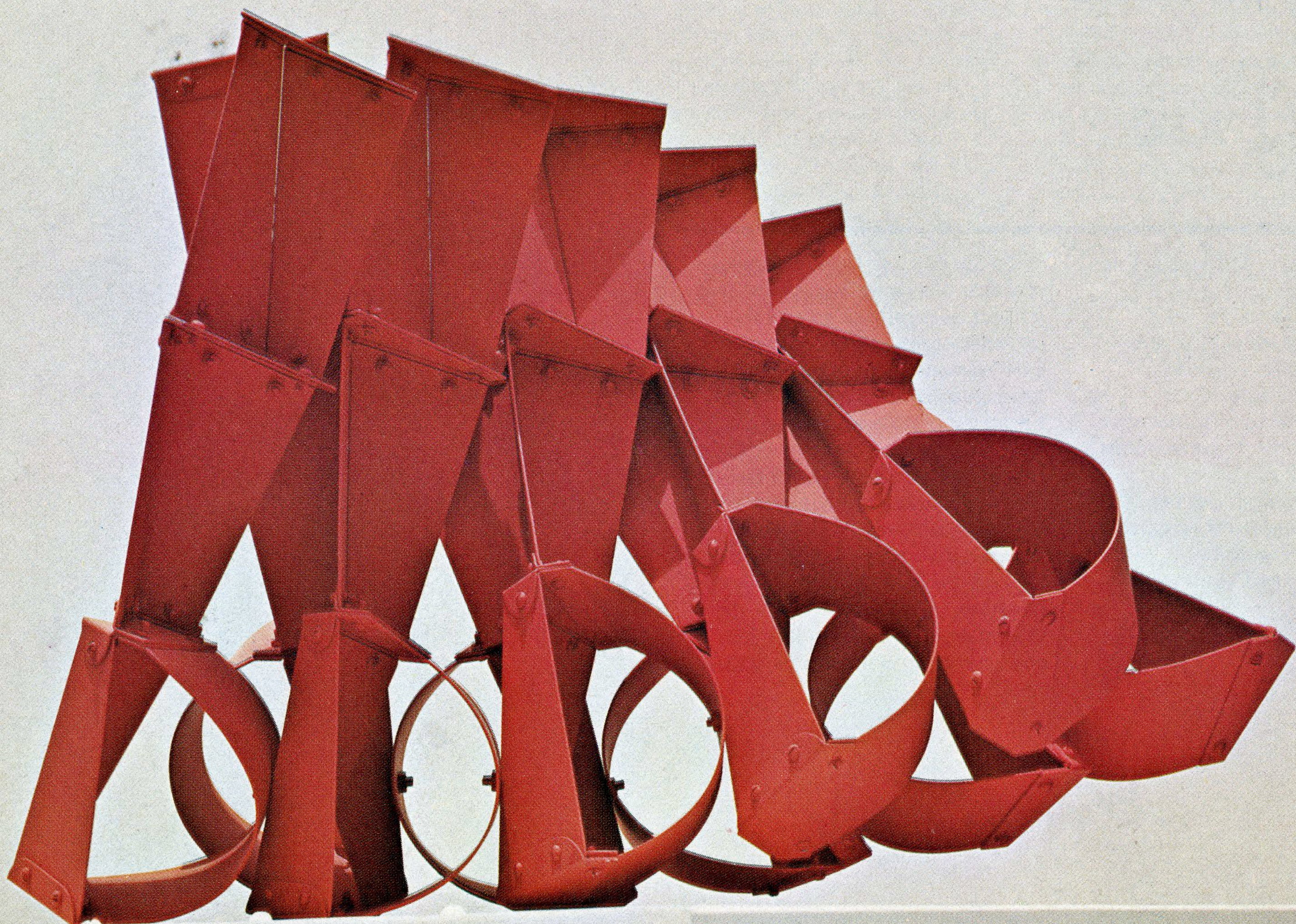
A la oblicuidad, habría que agregar el color mate y único que cubre cada obra (rojo, azul, negro o blanco), unificando también sus partes constitutivas.

El color evita las irregularidades de las planchas metálicas, las dota de un acabado industrial y, por lo tanto, impersonal. El color, en suma, hace más visual la escultura.

Esto de que la escultura de Negret muestre hoy actualidad, esté colmada de misterio a causa de su libre organización de envolturas y camine por senderos que abren nuevas posibilidades a la sensibilidad de nuestro tiempo, no significa otra cosa que madurez; vale decir que detrás de ella hay toda una evolución y unas búsquedas que la respaldan y la impulsan, y que transcurren con las constantes y variantes con que se topa todo artista latinoamericano de sensibilidad en permanente vigilia y de aguda penetración . . ."| □



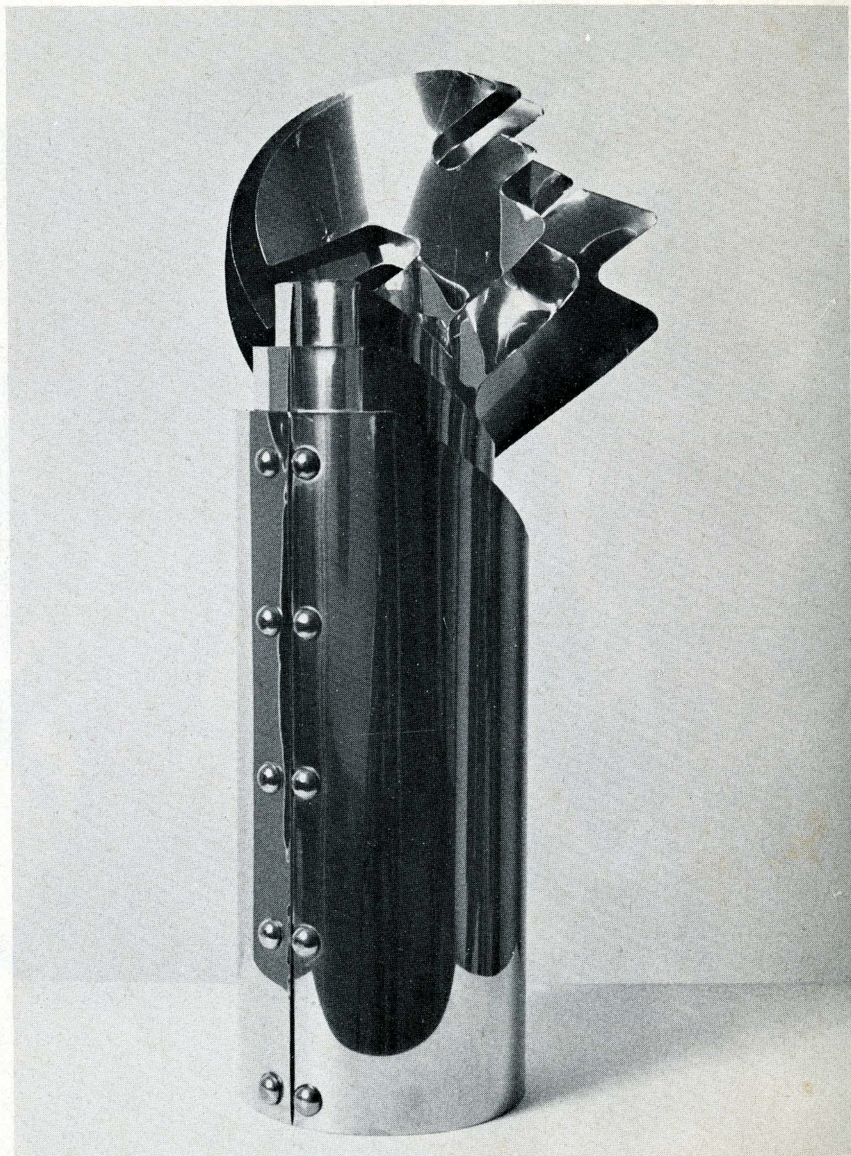
JUAN ACHA
Tomado de la Revista "Plural"
—México—

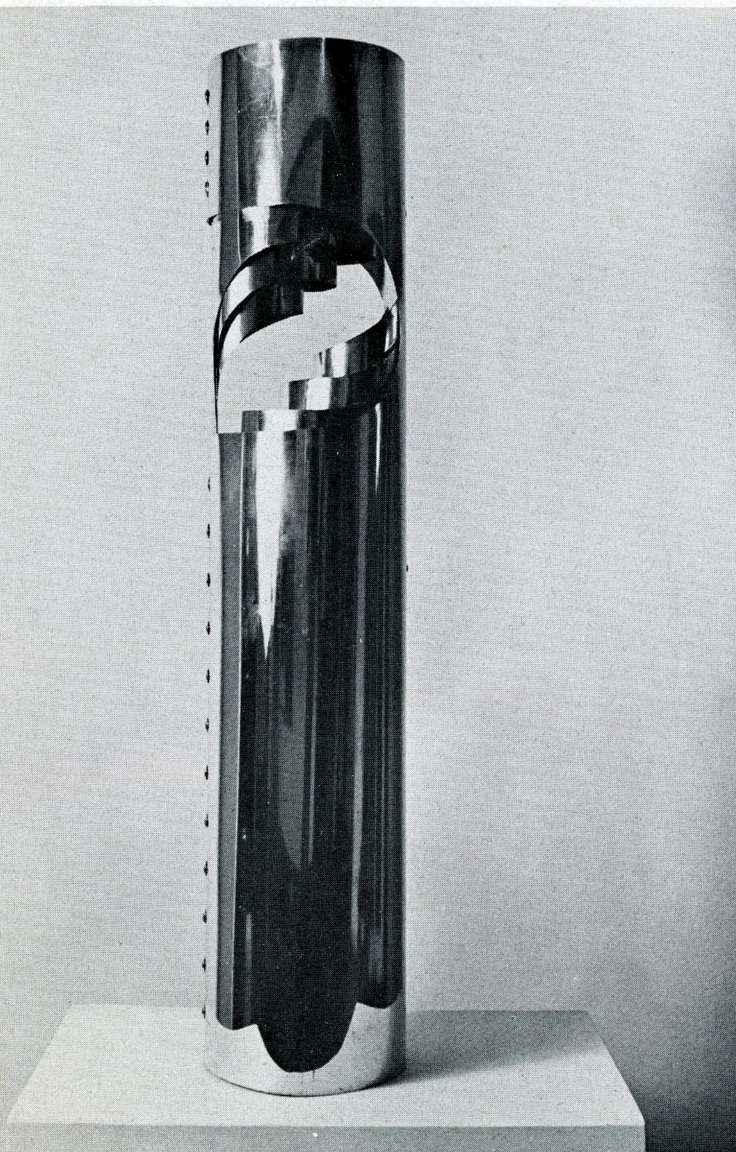


Hector Fabio Oviedo

La investigación de Oviedo es de carácter formal y su obra es totalmente abstracta. Tal vez el punto de partida sea el escenario provable, mecánico y preciso, cercano o relacionable con la ciencia. Sus cilindros se construyen en acero inoxidable, material donde el reflejo y la luz son un transformador radical. Los remaches por su parte devuelven al espectador a la máquina y dinamismo, instalando el recuerdo otra vez en la era industrial.

La escultura de Oviedo vuelve a practicar una de las inquietudes más y mejor desarrolladas en este siglo: los espacios internos y externos. Efectivamente, el vacío contado por las áreas abiertas invita a reflexionar. Es tan importante el material que describe una zona, como el vacío dejado intencionalmente por las láminas pulidas y brillantes del acero. Esto hace también considerar al espectador un personaje actuante, capaz de verse reflejado en la escultura, y capaz, igualmente, de indagar en los accidentes formales que ocurren en el interior de estos cilindros.



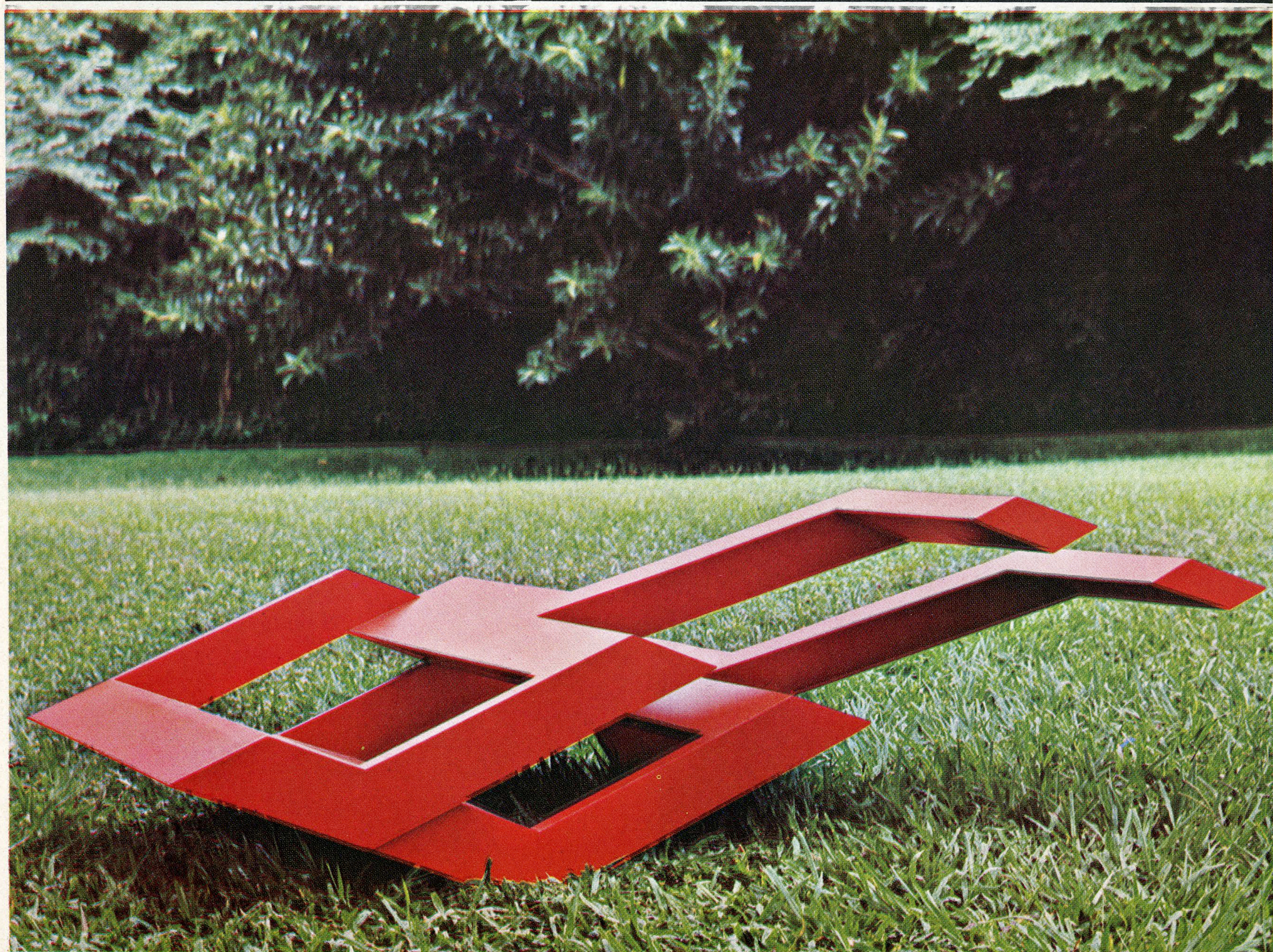


Hay una participación activa en el público que ve a Oviedo, es parte de las intenciones del artista; esa señal en averiguación de formas y de espejos distorsionadores, es tal vez lo que desvía a Oviedo de ser solamente un formalista más. Es cuando su escultura comienza a convertirse en orgánica y viva. Siguiendo esa estupenda tradición de racionalismo tan cara a varios escultores de nuestro país.

Quien haya seguido la carrera de Oviedo podrá verificar que cada vez más su manera personal de resolver espacios y dar salida a las formas, lo convierte en un productor inconfundible, posibilitado para resolver sus propios problemas y ofrecer a la profesión puntos de vista no suficientemente explorados. En un escenario como Colombia, donde existe un grupo de escultores de primera línea en el continente ☐

MIGUEL GONZALEZ

Eduardo Ramírez Villamizar



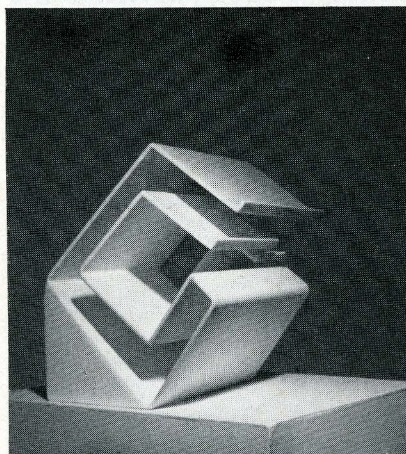
Ramírez Villamizar tiene en Bogotá una obra ejemplar: las torres localizadas al oriente de la ciudad. Ese monumento se levanta como prueba de una carrera profesional plena de coherencia y como demostración de una voluntad artística colmada de lucidez. En medio de el paisaje agreste, la escultura es una tremenda contradicción: a las líneas sinuosas se oponen las rectas, a las formas libres y torturadas los módulos geométricos, al terreno abierto el espacio circunscrito, a las rocas y a la vegetación paramuna el cemento armado. A la creación de la naturaleza la contradice sistemáticamente la creación del artista. Las torres de Ramírez Villamizar se yerguen como testimonio de disciplina y equilibrio.

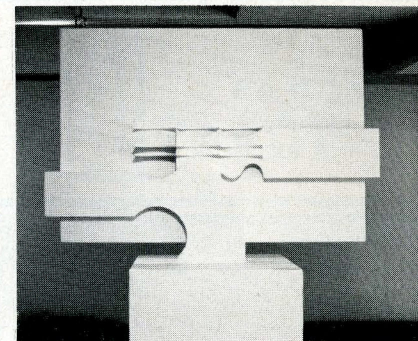
Ese monumento aparentemente tan sencillo y lógico es el resultado de una larga meditación sobre la forma pura y sobre la composición abstracta. Sin ninguna referencia al mundo natural, la obra de Ramírez Villamizar sólo puede compararse con la música. El artista es un compositor de formas plásticas —líneas, planos, volúmenes— que, como el músico, ordena un todo pleno de variaciones, contrastes y simetrías. Una escultura de Ramírez Villamizar es una unidad formada de partes que se relacionan íntimamente entre sí, una armonía de elementos que se aproximan unos a otros.

Cualquier escultura de escala reducida en la producción actual de Ramírez Villamizar sólo puede entenderse como proyecto para una obra mayor. El artista sólo piensa ahora en grandes monumentos que exornen espacios abiertos. Su intención es construir esculturas en las que se pueda deambular, en las que se tenga una definición de orden y en las que se comprenda la idea exacta de medida.

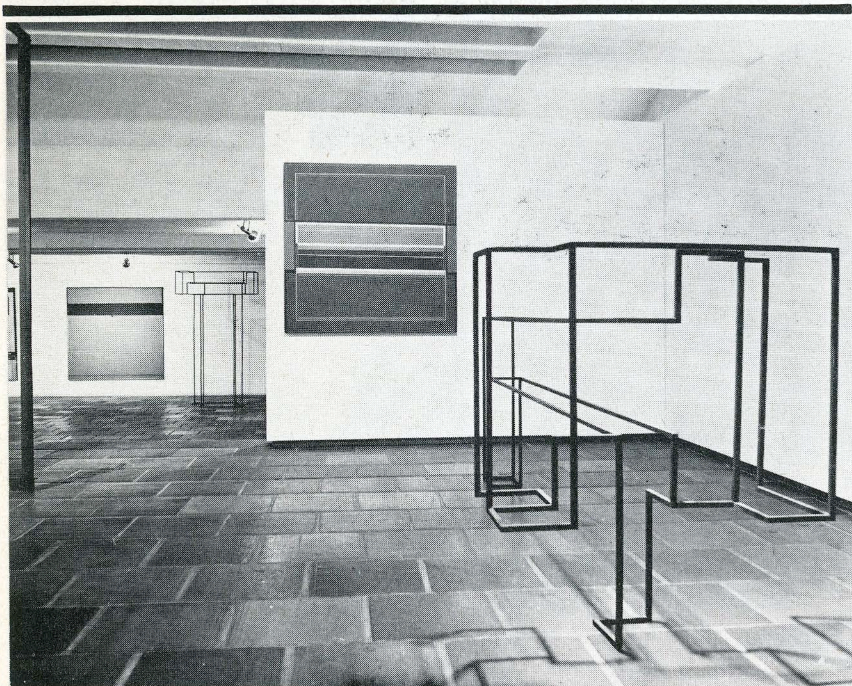
La exposición de unas obras recientes de Ramírez Villamizar tal vez ratifique el pensamiento de Mondrian: "El arte no es sino un sucedáneo en una época en la que la vida carece de belleza. El arte desaparecerá a medida que la vida tenga más equilibrio"□

GERMAN
RUBIANO
CABALLERO
Julio de 1974





Carlos Rojas



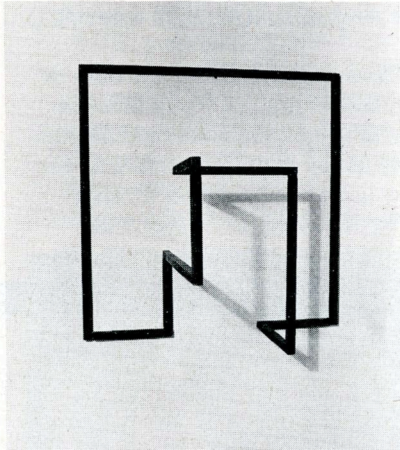
La obra de Carlos Rojas es totalista. Mental. Ardua. Corresponde siempre a resultados de una suma, hecha a partir de todos los impactos que recibe de la superinformación mantenida y también de esa manera predogiosa de vida, en donde el ejercicio común está encaminado a sublimar todo lo cotidiano. Es el conflicto del artista.

La persona - artista, no la podemos separar, sería ilegítimo olvidar o pasar por alto ese síntoma aclaratorio. Suena lógico entonces, relacionar su cultura con los resultados. Se ha presenciado a Carlos Rojas ser escultor, diseñador, pintor, dibujante y todo el trabajo con el rigor que caracteriza su posición ante el arte.

La actitud es consecuente con sus aficiones, con el fervor que él dedica a comunicar en la enseñanza o a detenerse ante el art-deco o el simple paisaje sabanero. Acercarse a los resultados de Carlos Rojas, es también recibir signos de sus conocimientos. Formas, tonos, modulaciones, espacios, donde todo es intencional y rigurosamente averiguado. Aún la casualidad y el azar se producen dentro de esa pasión por el racionalismo.

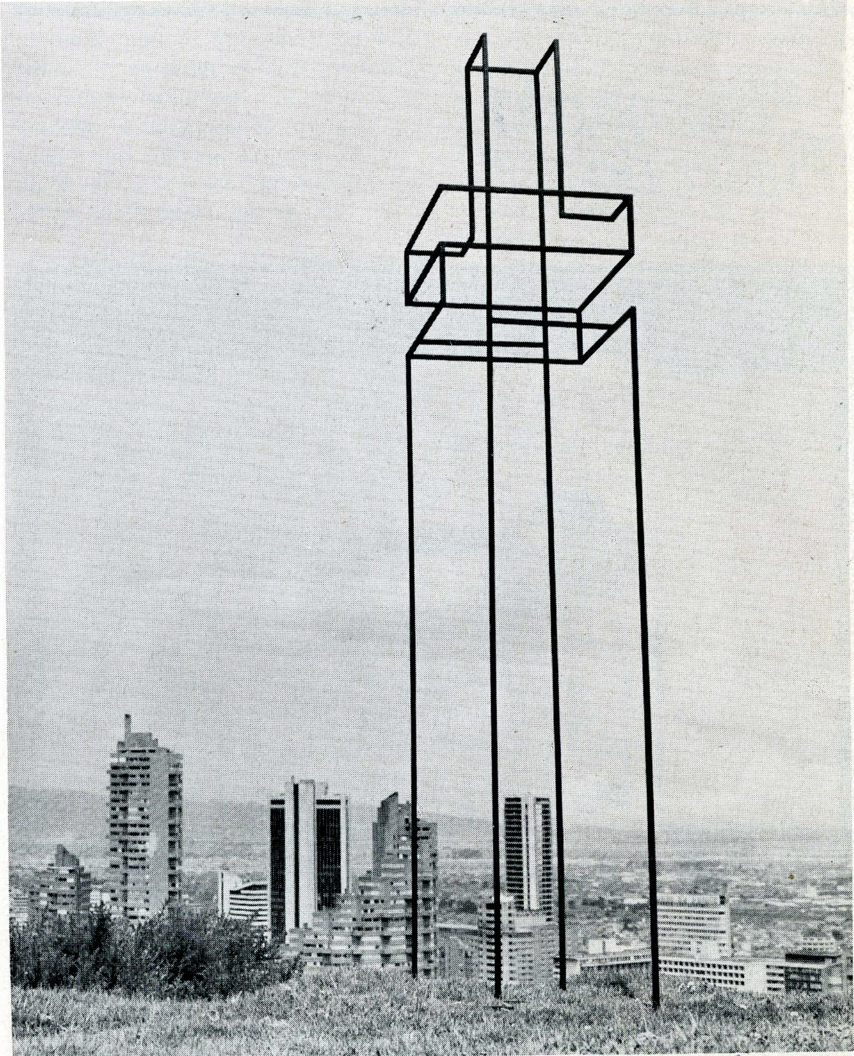
Hoy Carlos Rojas dentro de esta exposición es escultor, pero no podemos analizar estos trabajos sin dejar de tener en cuenta toda la obra distinta, diciente e indicativa, del camino recorrido para que esta escultura se mueva dentro de determinados postulados.

Desearía conducir esta averiguación hacia la observación de los logros de la simplicidad en sus obras, advirtiendo al tiempo la complejidad que sustenta el campo teórico donde habitan sus ideas. Sus trabajos están sostenidos por la

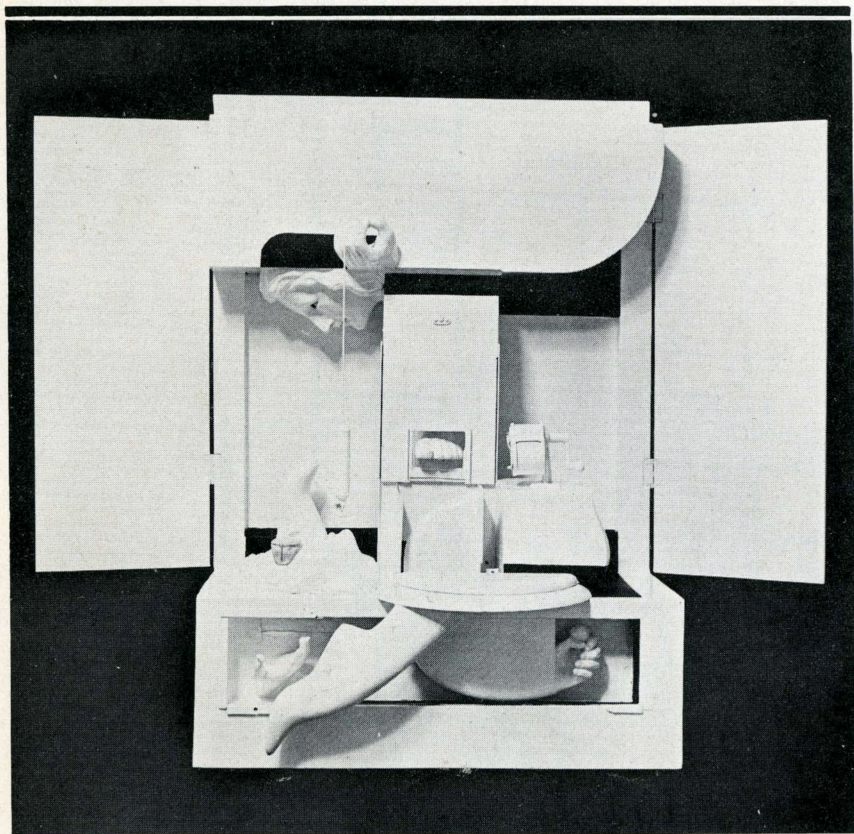


apropiación de distintos niveles culturales que se han convertido en una forma de existencia. Esto hace valer —sin hacer dudar— de la trascendencia de unos resultados tan rigurosos como elegantes □

MIGUEL GONZALEZ



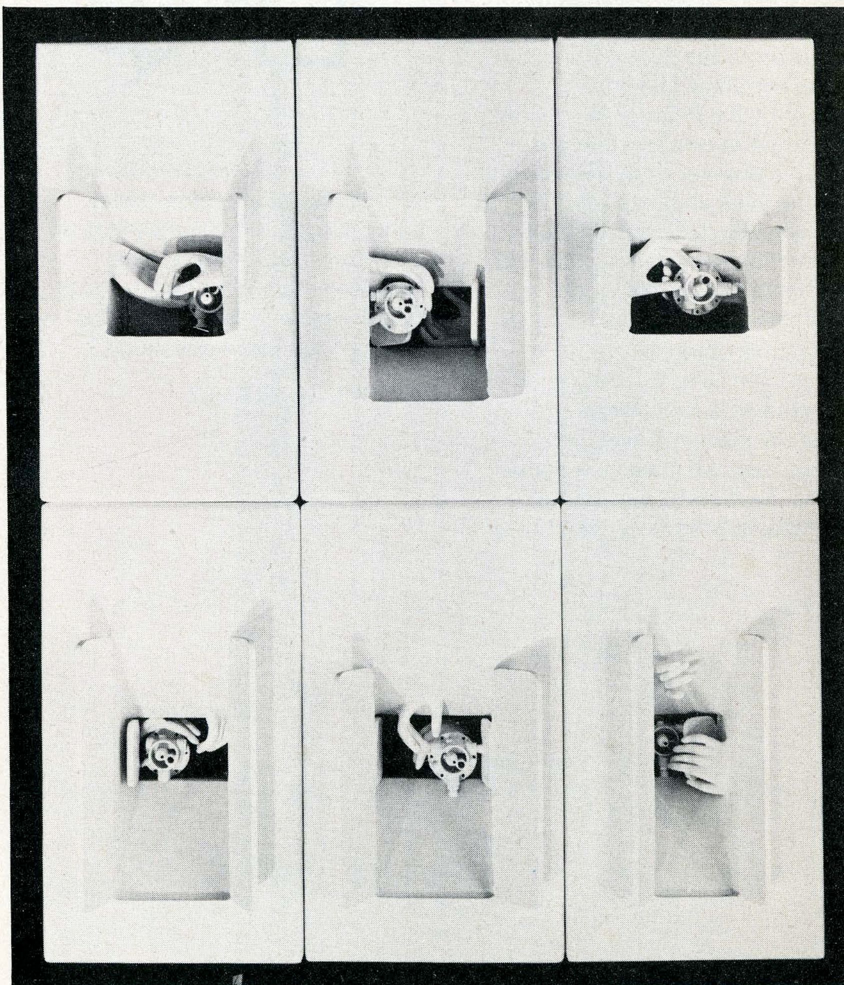
Bernardo Salcedo



LA MAGIA BLANCA DE SALCEDO

¿Cómo se podría abordar la obra de Bernardo Salcedo? Ya sabemos de qué se trata: máquinas, cajas blancas, fragmentos de muñecas 1900 de esas con ojos azules, pestañas rubias y caras de tontas, de viciosas o de ambas cosas (¿no hablan acaso los tangos de "muñeca de placer", de "muñeca maldita"?).

Hay una imaginación perversa en asociar estos objetos heterogéneos y cándidos. Cándidos en el doble sentido de inocente pero, sobre todo, en el más olvidado de ***blanco.*** Porque Salcedo arma sus cajas asépticas o botiquines de tortura y en ellas

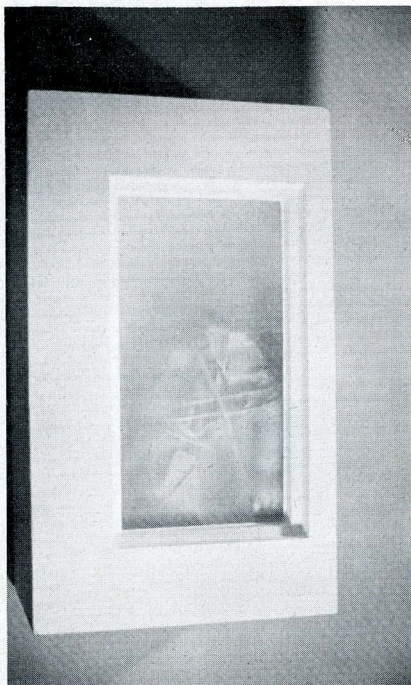


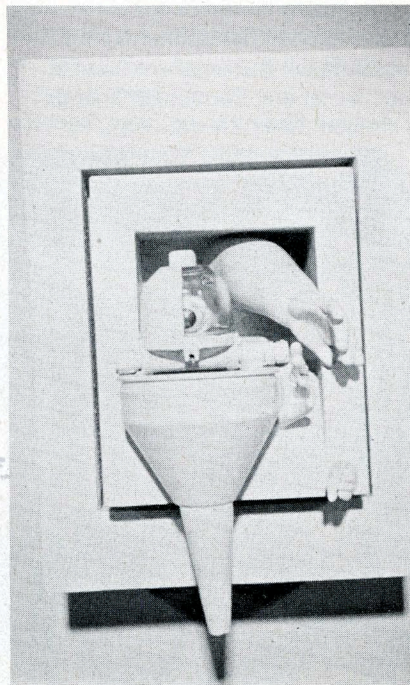
acumula esos objetos que compra o roba —cleptómano de genio— de las tiendas pasadas de moda, de las oficinas en que ya no contesta el teléfono, de las casas de citas en que las *call-girls* eran al mismo tiempo sufragistas. Fichas de loza, pequeños dínamos surrealistas: todo ello cortado, montado, desinfectado de blanco como en la Cruz Roja, pero sin pretensión de sentimientos humanitarios. Todo lo contrario.

Estas guillotinas de entrecasa, estos juegos morbosos para adultos, estos lentos instrumentos de tortura para sadomasoquistas son —por encima de todo— unas perturbadoras obras de arte. Su sentido es ambiguo, su significación aleatoria como la de un espejo. Es decir: reflejan lo que se les ponga delante. Un inocente verá inocencia de muñecas; un fetichista adorará a esas niñas vestidas de lazos y enaguas almidonadas.

El marqués de Sade encontrará nuevo campo a su desfalleciente imaginación: Lewis Carroll la continuación de las aventuras inconfesables de Alicia en el País de las otras maravillas. Como no sea la condesa de Ségur la que descubra, en las cajas de Salcedo, lo que ella necesitaba para seguir flagelando a la pobre Sophie, la de los malheurs.

¿Cajas-testigo, urnas para votar por el mal, pequeños ataúdes blancos para el "entierro del angelito"? Hay un mecanismo, hay un maquinismo en estas asociaciones, estos collages a gran escala. Obsesivas arquitecturas mínimas, casas de muñecas destruidas concienzudamente por un Landrú de las niñas.





Mirándolas, no se puede dejar de pensar en refrescos de colores ácidos, en dudosas siestas con primas ya grandecitas de las que se sonrojan mientras se ríen agudamente por nada. ¿Es la primera comunión de la sorda, como podría ser en una película que Bueñuel no ha hecho todavía; o es acaso el cumpleaños de la hija del guardabosques festejado en la cocina del castillo que perfuma a compota de manzanas? ¿Es ***Histoire d'O*** antes? ¿O es The ***Turn of the Screw*** después?

Esas claves las tiene Bernardo Salcedo, alquimista practicante de la magia blanca de sus blancas cajas de sorpresas en donde quedan disecadas como en un antiguo herbario: las manos, las piernas, las cabezas de unas tristes decapitadas pálidas ☐

DAMIAN BAYON
París, Junio 1975

Hernando Tejada

¿Qué pudiera explicar —nada lo justifica— el hecho de que Tejada, un trabajador constante y un innovador de formas permanezca, para decir lo menos, marginado del panorama plástico colombiano? De hecho su obra no ha sido jamás enviada a ninguna Bienal del exterior, ni escogida para representar el trabajo colombiano en las exposiciones que con alguna frecuencia se envían fuera del país.

TEJADA Y SU GENERACION

En cierto modo Tejada ha trabajado con independencia absoluta del grupo generacional al que pertenece. Contemporáneo de Obregón, Grau, Negret, Ramírez Villamizar, Castillo, etc., expuso sus primeros trabajos por la misma época. Sinembargo, en ningún momento su obra estuvo comprometida con la estética europea que su generación entraba a defender, ni con la obediencia a la tradición del pseudo academicismo o el entusiasmo por lo social que impulsaba a los defensores del muralismo mexicano. En su trabajo pictórico, Europa sólo estaba presente en forma muy tangencial. Parecía más influído por la escuela de la ilustración o por el arte primitivo, que por los movimientos de avanzada. Pero la heterodoxia de su trabajo —el tono alegre, casi *naif*— lo asimilaron al grupo que con desprecio no exento de sorda rabia fue llamado "Modernista". Sinembargo, mientras Obregón, Negret, Ramírez y el mismo Grau, amén de todos sus seguidores, ingresaban por distintos caminos



hacia el reino del abstraccionismo, Tejada se mantuvo, casi como un disidente, dentro de la línea figurativa. Con una ventaja, que se constituiría años después en su mayor lastre: su obra no tenía partido. Para el grupo Cosmopolita, parecía demasiado local. Para los quedados atrás, resultaba insoportable vanguardia. Tejada se había quedado solo.

ARTE Y ORIGINALIDAD

Cuando los copistas del *Pop* presentaron como novedad plagios de Wesselmann e interruptores de Oldemburg (una muestra de lo apagado de su talento) hacía tiempo Tejada estaba haciendo verdadero Arte Pop y con las raíces puestas en Colombia. Pues muy pocos artistas han logrado como él sintetizar y utilizar el arte popular. Pero aquí utilización quiere decir transformación, traslado estético. PorqueTejada, ya sea en la obra pequeña o en la más comprometida (no siempre por ser pequeña es menor) toma los elementos del arte popular, los modifica y juega con ellos adoptando los rasgos esenciales.

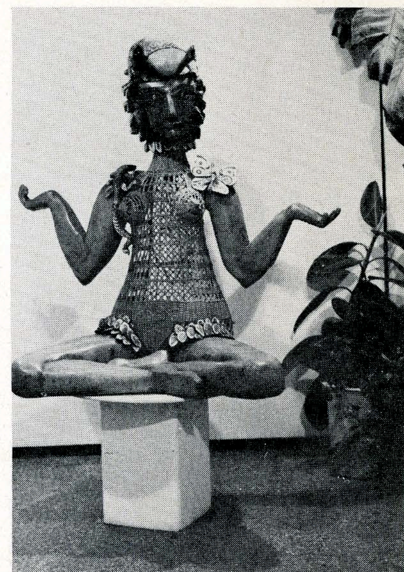
Al contrario de algunos repentinos *Pop* que buscaban ser Lichtenstein, no traslada ni caricaturiza sino que transforma los elementos vernáculos. Todo el exceso, el de pronto casi recargo decorativo de los objetos, viene en línea directa de las cajas de concha o de marmaja: de los objetos votivos y del Kitch, común a tantos y tantos objetos de uso popular. También los Gabinete-espejo tienen tras de sí un vasto árbol genealógico cuyas raíces se alimentan de la imaginería popular de la república; pasan por las máscaras rituales del Amazonas y las del carnaval costeño; las de las vaca-locas y los rostros tallados en madera por los chocoanos. Pero todos estos elementos comunes, se convierten en la obra de Tejada en novedosos. Dejan de ser rutinarios. El arte los dignifica y ennoblece.

¿ARTESANIA?

El hecho de que Hernando Tejada fabrique objetos de aparente utilidad ha creado en muchos la idea de que su obra es o se avecina a la artesanía. En realidad el límite entre arte y artesanía es casi inasible. Podría apenas, señalarse teóricamente que el arte trasciende el mero hacer mientras que la artesanía se queda en él. Pero también, por lo menos desde la propuesta de Schiller, puede afirmarse que el arte no tiene otro fin que sí mismo, mientras que el objeto artesanal está proyectado para un uso. Ahora bien: como los objetos de Tejada tienen aparentemente una utilidad, se crea el equívoco. Un equívoco que se hace más evidente cuando se piensa que la talla en maderas blandas o semiduras, el pirograbado y la policromía de superficies y la aparición de "elementos extra-artísticos" como cerraduras, bisagras, etc., imprimen el carácter de cosa y de cosa hecha a mano que caracteriza el concepto vulgar de artesanía.

Y si a todo esto se añade que por razones serias, repitiendo motivos o limitándose al ejercicio simple del oficio, Tejada haya aceptado encargos y producido objetos no tan empeñadamente comprometidos como los que verdaderamente representan su obra, explica el por qué de unos años para acá, muchos miran su trabajo como una artesanía curiosa. Y hayan dejado de ver en él al creador ingenioso, el innovador y al artista original. A un artista original que tal vez por serlo en exceso, por haber rechazado aquello no se asimilaba a su manera de ver el mundo para poderlo recrear, perdió por honesto la atención que merecía su obra: una de las más importantes de su generación y de su época ☐

ANTONIO MONTAÑA
Tomado de "El Tiempo" Revista Dominical.





Catálogo auspiciado por la
CORPORACION FINANCIERA DEL VALLE

PAPEL PROPALKOTE, Cortesía de
PROPAL S.A.

Gráficas KARINN Cali